

# Silvio Vietta

## Wackenroder und Moritz

### I. Biographisches

Wackenroder und Tieck gehörten bereits als Schüler zu den Hörern von Karl Philipp Moritz. Nach seiner Rückkehr von der Italien-Reise und von einem Aufenthalt bei Goethe in Weimar hielt dieser 1789 in Berlin eine Vorlesung über den „Begrif des Schönen“, die den „Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne“ mit einschloß. Wie bereits Dirk Kemper in der „Sprache der Dichtung“ vermerkt, markiert der Rückkehrtermin von Moritz und die Abreise Wackenroders nach Erlangen, letztere im April 1793, die Zeitphase für einen möglichen persönlichen Kontakt Wackenroders mit Moritz.<sup>1</sup> Die Texte von Moritz' Berliner Vorlesungen haben sich leider nicht erhalten, wohl aber die öffentlichen Anzeigen dieser Vorlesungen in den „Berlinischen Nachrichten Von Staat- und gelehrten Sachen“. Bereits die erste, für unseren Zeitraum relevante Vorlesung mit ihrer Ausrichtung auf den „Begrif des Schönen“, der aus dem „einfachsten Grundsatz“ entwickelt werden soll, zeigt eine Zielrichtung an, die durchaus der Intention der späteren Göttinger Schulung bei Fiorillo vergleichbar ist. Will ja doch auch Fiorillo seine Schüler durch seine Vorlesung dazu befähigen, durch seine Theorie der Malerei und Architektur diese Künste von Grund auf und in ihren konkreten Erscheinungsformen geschmackssicher beurteilen zu können.<sup>2</sup> Inhaltlich aber verfiicht Moritz ein berner-

<sup>1</sup> Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart und Weimar 1993, S. 51. Dort finden sich auch die Ankündigungsabdrucke der Vorlesungen von Moritz im relevanten Zeitraum bis zum Frühjahr des Jahres 1793 (S. 58ff).

<sup>2</sup> Hier die Vorlesungsankündigung von Johann Dominicus Fiorillo: Ueber die Groteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste. Göttingen 1791, hier insbesondere S. 25: „Da diese Vorlesungen bloß für solche Liebhaber der schönen Künste bestimmt sind, die denselben um des Einflusses willen, den sie auf Uebung des Schönheitssinnes und Ausbildung des Geistes überhaupt haben, während ihres akademischen Cursus einige Stunden zu schenken geneigt sind, so ist ein nothwendiges Erforderniß,

kenswert anderes Programm als Fiorillo, obwohl beide ihre Theorie des Schönen an der bildenden Kunst entwickeln.

Am 17. Dezember 1789 kündigt Moritz eine Vorlesung über „Mythologie“ und „Alterthümer“ an, im Sommer 1790 über die „vorzüglichsten Kunstwerke“ der „hiesigen Königlichen Gemähldegallerie“ und 1792 noch einmal – nun aber nach Veröffentlichung der „Götterlehre oder mythologischen Dichtung der Alten“ (von 1791) und der Schrift „Anthousa oder Roms Alterthümer“ (1791) eine neuerliche Vorlesung über Mythologie und Altertümer, dies erneut mit der philosophischen Zielsetzung, „Die Grundsätze des Geschmacks überhaupt“ aufhellen zu wollen. Im Winter 1792 wird diese Vorlesung über „Mythologie und Alterthümer“ fortgesetzt, präzisiert um die Formulierung, „eine Geschichte und Theorie der Ornamente vortragen“ zu wollen.

Welche dieser Vorlesungen genau Wackenroder und Tieck besucht haben können, ist heute nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren. Köpke gibt bekanntlich einen eher undeutlichen Hinweis:

Seine Vorlesungen, welche er als Professor an der Akademie der Künste über Alterthümer und Kunstgeschichte hielt, wurden von Liebhabern viel besucht und waren nicht ohne Einfluß und Bedeutung. Auch Ludwig und Wackenroder hatten sich Zutritt verschafft, und wenn sie auch nicht überall fanden, was sie suchten, so wurde doch Manches in ihnen erweckt, was in späterer Zeit zur Klarheit kommen sollte.<sup>3</sup>

Was hat Wackenroder gehört? Am 11. Dezember 1792 schreibt er an den schon in Göttingen weilenden Freund:

Nächst diesem hab' ich noch ein andres *Lieblingsstudium*, was ich, wär' ich an dem Orte wo Du bist, mit ganzer Seele umfassen würde, und das

daß ich darin nur wenig von Gegenständen sage, die den Künstler ausschließend angehen, und mich desto mehr über alles verbreite, was dem Liebhaber nützlich seyn kann.“ Bei Moritz wie bei Fiorillo findet sich eine Ausrichtung auf die „Philosophie der Kunst“ (Fiorillo, S. 26), bei Moritz in der Formulierung, „nach dem einfachsten Grundsatz“ den Begriff des Schönen ableiten zu wollen. Zweifellos ist aber Moritz diesem Ansprache viel besser gewachsen als Fiorillo, der sich letztlich in der Tradition Vasaris vor allem auf die Geschichte der Künstler, der Kunstwerke und die „Lehre vom Praktischen“ konzentriert.

<sup>3</sup> Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen 1. Theil. Leipzig 1855, S. 90. Die Forschung hat übrigens angemerkt, daß auch Moritz' Vorlesungen einen stark popularisierenden, nicht immer durch fachliche Kompetenz legitimierten Charakter gehabt haben mußten. Siehe: Ulrich Hubert: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt 1971, S. 27.

ist die Archäologie. Ich beneide Dich: wie wollte ich die Gött. Bibl. nutzen!<sup>4</sup>

Die Zeilen, die sich gleich an die Nachrichten über Julius Erduin Koch und das Philologiestudium Wackenroders anschließen, deuten auf ein weiteres Interessensfeld Wackenroders, das in dieser Weise dem Freund noch nicht bekannt war und ihm mitgeteilt werden mußte, eben ein „andres *Lieblingsstudium*“, die „Archäologie“. Wenn Moritz seit 1798 wiederholt über „Mythologie und Alterthümer“ in Berlin las, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Wackenroder dieses Studium, das er ja letztendlich nicht weiter verfolgt hat, unter Einfluß von Moritz aufzunehmen und zu verfolgen gedachte. Dabei findet Moritz' Schwerpunktsetzung auf die „Geschichte und Theorie der Ornamente“ (Ankündigung vom 18. Dezember 1792) interessanterweise auch in Fiorillos Forschungsintention auf die Grotesken in Rom und Italien ihr Pendant.

Somit kann man, auf dem heutigen Stand der Wackenroder Philologie, genauer als Köpke sagen, was und wann „in späterer Zeit“ bei Wackenroder und Tieck „zur Klarheit“ kam. Es war zweifellos das Göttinger Studium bei Fiorillo vom Herbst 1793 an, das jene kunsttheoretischen und geschmacksbildenden Intentionen, die Moritz bereits in seinen Berliner Vorlesungen verfolgte, bei der Generation der Frühromantiker vertieft, mit Informationsstoff versehen und geläutert hat. Wahrscheinlich aber hat Moritz Wackenroder entscheidende Impulse gegeben, in Göttingen das Studium der Philologie und zunehmend auch das musikwissenschaftliche Studium eher zu vernachlässigen, das *kunsttheoretische* und *kunstgeschichtliche* Studium aber zu vertiefen. Und erst hier, bei Fiorillo, hat er jene kunstgeschichtlichen, biographischen und auch methodischen Kenntnisse erlangt, die die kunstästhetischen Aufsätze in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und in den „Phantasien über die Kunst“ möglich machten. Andererseits hat Wackenroder, über die Sensibilisierung für jene kunstästhetischen Fragen hinaus bei Moritz eine *kunstphilosophische* Denkform kennengelernt, über die Fiorillo nicht verfügte, die aber Wackenroders eigene kunstästhetische Gedanken prägte.

Bei Köpke finden sich auch Hinweise auf das offensichtlich skurrile und problematische Persönlichkeitsbild von Karl Philipp

<sup>4</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. HKA Bd. II: Briefwechsel, Reiseberichte, philologische Arbeiten, das Kloster Netley, Lebenszeugnisse. Hg. v. Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 97.

Moritz. Schon die erste Kontaktaufnahme von Tieck mit Moritz ist hier symptomatisch. Er trifft ja doch in Reichards Auftrag Moritz als einen „kränklichen Mann, der stets fröstelte und sich nach dem Sonnenhimmel Italiens sehnte, an einem warmen Tage im geheizten Zimmer“ saß: „Im dicken Pelze saß er unmittelbar am glühenden Ofen.“<sup>5</sup> Ich denke, wir gehen nicht fehl, in Moritz' Frösteln nicht nur eine Reaktion auf die Kälte des Nordens, sondern auch eine Reaktion auf die Kälte des Zeitgeistes in Berlin zu sehen. Durch seine kunst- und kulturgeschichtlichen Vorlesungen und seine Reflexionen über das Schöne viele Jahre vor der Gründung der Berliner Universität hatte Moritz in dem durchgehend auf Nützlichkeitserwägungen ausgerichteten Berliner Zeitgeist die Rolle eines Rufers in der Wüste eingenommen, aber nicht zuletzt in Hörern der jüngeren Generation auch einen stärker kunstinteressierten Geist geweckt und angetroffen. Das sind Impulse, die von der Spätaufklärung in die Frühromantik führen.

Im Briefwechsel zwischen Tieck und Wackenroder wird die Persönlichkeit von Moritz kommentiert. Dieser Briefwechsel gibt aber in dem Maße *nicht* Aufschluß über den Einfluß von Moritz auf Tieck und Wackenroder, wie sich diese Bemerkungen an den Äußerlichkeiten der Berliner Klatschgeschichten festmachen. Wenn Wackenroder am 11. Dezember 1792 an Tieck von der Heirat und plötzlichen Flucht der Frau von Moritz berichtet, auch von der „*kriechendsten Schmeicheley*“ im Umgang mit dem Grafen Hertzberg<sup>6</sup>, wenn Tieck sich im langen Folgebrief aus der Jahreswende 1792/93 an Wackenroder entschieden von Moritz lossagt – „Er ist ein Narr (...) Ich sage mich jetzt in aller Aehnlichkeit von ihm loß“<sup>7</sup>, so hat die Tieck-Forschung bereits zu Recht darauf verwiesen, daß sich hier ein Moritz psychologisch Verwandter von Moritz lossagen will. Tiecks eigene Analyse gibt Hinweis in diese Richtung, wenn er Moritz als einen Menschen charakterisiert, „der beständig über sich selbst brütet und nachdenckt, der immer tiefer in das verworrene Gewebe seines Herzens schaut“ und dabei „auf so wundervolle so seltsame Erscheinungen“ trifft, „daß er nach und nach ganz an sich verzweifelt“.<sup>8</sup> Gerade die introvertierte Subjektivität des Lehrers ist sicher ein Faszinosum für Tieck gewesen.

<sup>5</sup> Köpke, a.a.O., S. 89.

<sup>6</sup> HKA Bd. II, S. 97. Der Minister Ewald Friedrich Graf von Hertzberg war nach dem Thronwechsel 1786 Kurator der preußischen Akademie der Wissenschaften geworden.

<sup>7</sup> HKA Bd. II, S. 108.

<sup>8</sup> HKA Bd. II, S. 114f.

Und es ist dann auch der Freund Wackenroder, der diese innere Nähe Tiecks zu Moritz mit pointierter Schärfe erkannt und formuliert hat:

Es kränkt mich, daß Du Dich so gewaltsam von Deinem sonstigen Zwillingsbruder Moritz losreissest.<sup>9</sup>

Wackenroder verbindet diese Erkenntnis mit der Hypothese, daß Tieck hier von einem Extrem ins andere gefallen sei. Zweifellos finden sich ja auch und gerade in Tiecks Biographie genug Beispiele für eine geradezu die Grenzen des Wahnsinns und auch des Selbstmordes ausreizende, hypochondrisch-phantastische Selbststimulierung. Wo aber sind die Bezüge zu Wackenroder, der hier im Brief so überlegen, so distanziert sowohl gegenüber dem Freund wie auch gegenüber Moritz erscheint.

## II. Kunst- und Künstlerproblematik bei Moritz

Um die Kunst- und Künstlerproblematik im Übergang von Spätaufklärung zu Frühromantik genauer fassen zu können, müssen wir uns zunächst ein Stück weit auf Moritz und die Ästhetikdiskussion an dieser Epochenschwelle einlassen.

Zweifellos gehört die Entdeckung der, wie es Friedrich Schlegel in einem Athenäumsfragment nennen wird, „Selbständigkeit des Schönen“ zu den wichtigsten Entdeckungen der Zeit.<sup>10</sup> Sie erst entbindet ja das Reich der Ästhetik von den Einreden und der Vorherrschaft der Moral, der Theologie und auch der Vernunftphilosophie. Dabei wird die Jenenser Romantik den Gedanken der ästhetischen Autonomie aus dem Ansatz der Vernunftphilosophie – Fichtes insbesondere – entwickeln in Entsprechung zur Selbstbegründung und Selbstsetzung des „absoluten Ich“.

Mehr als zehn Jahre zuvor aber hatte Karl Philipp Moritz in einem neuen kategorialen Zugriff auf das Ästhetische den „Begriff des *in sich selbst Vollendeten*“ exponiert und mit seinen in Italien verfaßten Schriften „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, „Die Signatur des Schönen“ sowie seinen Winckelmann-kritischen, kunstästhetischen Studien in Rom diesen Begriff des

<sup>9</sup> HKA Bd. II, S. 123.

<sup>10</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler u.a. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. München u.a. 1967, S. 207.

Schönen als „in sich selbst Vollendeten“ noch erheblich vertieft und erweitert.<sup>11</sup> Diese kunstästhetischen Schriften von Moritz sind schon in der älteren Forschung als eine wesentliche Voraussetzung der Romantik erkannt worden<sup>12</sup> und haben gerade in der jüngsten Zeit eine Vielzahl neuer und wichtiger Interpretationen auf den Plan gerufen.

Dabei lassen sich – und das spiegelt bereits Widersprüche im Werk von Moritz selbst – widersprüchliche Tendenzen in der Forschung beobachten: wir finden hier einerseits den Versuch, Moritz' Ästhetik als eine Art *vorkritische Transzendentalphilosophie* zu lesen.<sup>13</sup> Diesem Ansatz steht der Begriff der „Kunstautonomie“ als Werk Ganzheit gegenüber, als *objektive Realästhetik*, wie Peter Szondi schon 1974 Moritz' Ästhetik gedeutet hat<sup>14</sup>, als eine die klassische Ikonographie auflösende Kunstautonomie<sup>15</sup>, als eine den Sinn geradezu körperlich zum Erscheinen zwingende Theorie des Schönen<sup>16</sup>, aber auch als eine Vermittlung zwischen

<sup>11</sup> Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3ff., S. 63ff., S. 93ff.

<sup>12</sup> Siehe die Arbeiten von Roger Ayrault: *La Genèse du Romantisme Allemand*. Paris 1961, Robert Mühlher: *Deutsche Dichter der Klassik und Romantik*. Wien 1976, Hans Joachim Schrimpf: W.H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 83. Bd. 1964, S. 385ff sowie Ulrich Hubert: *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a.M. 1971.

<sup>13</sup> Annette Simonis: „Das Schöne ist eine höhere Sprache“. Karl Philipp Moritz' Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. 68, 1994, S. 490ff. Dieser Aufsatz hebt darauf ab, daß bei Moritz „Die Kategorie des Schönen aus der Perspektive der Rezeption“ entwickelt wird (S. 491). Es ist unverständlich, daß die Verfasserin sich nicht den bei Moritz zentralen Begriff der „Bildungskraft“ bzw. der „Thatkraft“ zunutze gemacht hat. Das hängt wohl auch mit einer falschen Einschätzung der Leibnizschen Metaphysik zusammen, die die Verfasserin als „reine Ontologie“ deutet (S. 493), nicht aber sieht, daß der Begriff der „Kraft“ und der Begriff der „Monade“ als Tätigkeit gerade von Leibniz her auch schon in die Vorkantische Ästhetik eindrang.

<sup>14</sup> Peter Szondi: *Antike und Moderne in der Goethezeit*. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. I. Frankfurt a.M. 1974, S. 97.

<sup>15</sup> Bernhard Fischer: *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie*. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 64. 1990. S. 247ff.

<sup>16</sup> Georg Braungart: ‚Intransitive Zeichen‘: „Die Signatur des Schönen“ im menschlichen Körper bei Karl Philipp Moritz. In: *Rhetorik*. Bd. XIII. Körper und Sprache. 1994, S. 3ff.

Kunst und Natur.<sup>17</sup> Zudem betont diese jüngste Forschung nachdrücklich das Problem der *Versprachlichung* der Ästhetik als ein Kernproblem der Moritzschen Ästhetik. Lautet ja doch der Untertitel der Schrift über die „Signatur des Schönen“: „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“.

Allerdings liegen, wie angedeutet, die Gründe für Widersprüche in der Forschung in der geradezu gegenläufigen Tendenz der Argumentation von Moritz selbst wie eben auch in dem von ihm mitreflektierten Sprachproblem. *Einerseits* tendiert seine Ästhetik zu einer neuen Form der *Autonomsetzung* des Schönen, dies im Begriff des „In sich selbst Vollendeten“<sup>18</sup>, des „für sich bestehenden Ganzen“<sup>19</sup>, welches eben diese Ganzheit durch Integration aller Teile in sich bildet<sup>20</sup>, um so eben auch den „wahren Genuß des Schönen“ zu ermöglichen als Anschauung nämlich „eines einzigen grossen Ganzen, das in allen seinen Theilen sich in sich selber“ spiegelt.<sup>21</sup>

Gegenläufig zu diesen auf die Werkmonade hin tendierenden Formulierungen läuft *andererseits* bei Moritz ein *produktions-ästhetischer* Argumentationsstrang, der, ausgehend von Lessing und Moses-Mendelssohn, das Schöne als Produkt der Einbildungskraft bzw. Empfindungsfähigkeit des ästhetischen Subjekts beschreibt.<sup>22</sup> Bei Moritz sind es eben „Empfindungskraft“ und

<sup>17</sup> Jörg Bong: „Die Auflösung der Disharmonien“. Zur Vermittlung von Gesellschaft, Natur und Ästhetik in Schriften Karl Philipp Moritz'. Frankfurt a.M. u.a. 1993.

<sup>18</sup> Schriften S. 3, auch S. 79: „Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner *Vollendung* in sich selbst besteht...“, S. 86 u.a.

<sup>19</sup> Ebd., S. 71.

<sup>20</sup> Ebd., S. 95: „Denn darinn besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird...“.

<sup>21</sup> Ebd. S. 86.

<sup>22</sup> Einschlägig ist hier Lessings Schrift „Laokoon“ von 1766, in der bereits das Schöne bzw. die Wahrnehmung des Schönen mit dem Begriff der Einbildungskraft verbunden wird und auch das Problem der Integration der Teile zu einer Wahrnehmungsganzheit – mittels der Einbildungskraft nämlich – schon explizit angesprochen wird. Moritz' Begriff des „In sich selbst Vollendeten“ wird anfänglich in einer an Moses Mendelssohn gerichteten Schrift entfaltet. Auch Moses Mendelssohns Philosophie „Ueber die Empfindung“ verknüpft das Problem der Schönheit mit dem der Wahrnehmung einer harmonischen Ganzheit von Teilen in der Vorstellung und Einbildungskraft nach Maßgabe der Bewußtseinslehre der Aufklärung: „Die Wahrheit stehet fest: kein deutlicher, auch kein völlig dunkler Begriff verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit;“ (Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften hg. v. G.B. Mendelssohn. Bd. 1, Leipzig o.J., S. 115). Moses Men-

„Bildungskraft“, beide Kräfte übrigens im Begriff der „thätigen Kraft“ begründet, die das Schöne – sei es ursprünglich im Künstler oder reproduktiv im Rezipienten – *hervorbringen*:

Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn.<sup>23</sup>

Es bedeutet nun eine weitere Komplizierung, daß Moritz diese Bildung des schönen Ganzen „*nach sich selber, aus sich selber*“<sup>24</sup> als Repräsentation eines höheren Ganzen sieht. Es präsentiert: „Das grosse Ganze der Natur“.

Kunst in ihrer Autonomie und als Produkt der „thätigen Kraft“ repräsentiert und verdiesseitigt so, in der reinen Selbstbespiegelung ihrer selbst, gerade nicht nur sich selbst, sondern ein anderes: „Die vollkommensten Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur“ im „kleinen Umfang“ des Werkes.<sup>25</sup> Das Kunstwerk repräsentiert so im „*verjüngenden* Maaßstabe“ das höchste Schöne, die Natur, deren zweckfreies Dasein Kunst gerade in ihrer weltvergessenen Autonomie und Überschaubarkeit für den Menschen überhaupt erfahrbar macht.<sup>26</sup> In der Tat vermittelt Moritz Kunstautonomie mit einer, nun dialektisch zu denkenden, Mimesis der Natur. Das erklärt auch, daß er in der Körperlichkeit, in der Nacktheit eine höchste Form der Erscheinung des Kunstschönen sieht.<sup>27</sup> Moritz vermittelt also in Wahrheit *drei* Argumentationsstränge: den Gedanken der *Autonomie* des Werks mit dem Gedanken der *Produktion* dieses Werks in der Einbildungskraft und den Gedanken der *Repräsentation*: gerade das in sich geschlossene Werk als Ausdruck der ästhe-

---

delssohn beschreibt die Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes als ein Sich-aufschwingen von den Teilen zum Ganzen, wobei die Einbildungskraft eine die Grenzen der Sinne überschreitende Schönheit im Sinne einer harmonischen Totalität zu fassen vermöge (ebd., S. 116).

<sup>23</sup> Schriften, S. 85. Siehe auch die Formulierung: „Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder *empfunden* werden.“ (Ebd., S. 78).

<sup>24</sup> Ebd., S. 76.

<sup>25</sup> Ebd., S. 76.

<sup>26</sup> Thomas P. Saine: Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts (München 1971) hat dementsprechend die These vertreten, daß das in sich selbst vollendete Schöne eine metaphysische Komponente beinhaltet.

<sup>27</sup> „Die Nacktheit selber, welche jeden Mangel aufdeckt und jedes andre Thier entstellt, ist bey dem Menschen das höchste Siegel der Vollendung seiner Schönheit (...) Denn die Nacktheit selbst entsteht ja aus der vollkommensten *Bestimmtheit* aller Theile, wodurch alles Zufällige von der vollendeten Bildung ausgeschlossen wird, und nur das Wesentliche auf der Oberfläche erscheint.“ (Schriften, S. 96). Siehe dazu auch die erwähnte Interpretation von Braungart.



tischen Produktivkraft repräsentiert so das zweckfreie Ganze der Natur und macht diese Unendlichkeit in dem für uns nur faßbaren verjüngten Maßstab zugänglich. Nach Moritz ist das „Einzig wahre in sich Vollendete (...) die ganze Natur als ein Werk des Schöpfers“, das „allerhöchste Schöne“ letztlich „nur dem Auge Gottes“<sup>28</sup> zugänglich, uns eben nur in der durch die Kunst verkürzten Form.

Dabei hat Moritz Vorkehrungen gegen die Vorstellung von ästhetischer Ganzheit als einer harmonischen Idylle getroffen. Ist er doch selber durch seine eigene komplizierte und auch leidvolle Psychologie von einer solchen Vorstellung der Welt weit entfernt. Der autobiographische Roman „Anton Reiser“ steht ja ganz unter der Perspektive einer Leidensgeschichte der Einbildungskraft. Zwar denkt Moritz die gelungene Ganzheit wohl als eine „Harmonie“<sup>29</sup>, diese aber als Produkt einer ebenso schmerzvollen wie auch zerstörerischen Integration – und dies sowohl im Bereich der Ästhetik wie in der Natur. Die Vollendung – auch und gerade die ästhetische – muß sich so immer wieder dem Schmerz entreißen, ist Transformation einer „Zerstörung“:

So giebt das Schöne, in welches die Zerstörung selbst sich wieder auflöst, uns gleichsam ein Vorgefühl von jener grossen Harmonie, in welche Bildung und Zerstörung einst Hand in Hand, hinüber gehn.<sup>30</sup>

Ein Beispiel für solche Dialektik von Schmerz und Kunst und zugleich ein extremes Beispiel für die mit der so gedachten Ästhetik verbundene Sprachproblematik gibt der Eingang der „Signatur des Schönen“. Es ist das Beispiel der „Philomele“, die, ihrer Zunge beraubt, ihre Leidensgeschichte in ein Gewand webt und diese so für ihre Schwester erkennbar macht.<sup>31</sup> Gerade die leidvolle und

<sup>28</sup> dieses Zitat findet sich im Aufsatz „Die metaphysische Schönheitslinie“ aus dem Jahre 1793, Schriften S. 154.

<sup>29</sup> Siehe zum Beispiel Schriften S. 84: „die grosse Harmonie des mitempfundenen Ganzen“.

<sup>30</sup> Ebd., S. 92.

<sup>31</sup> „Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.“ (Ebd., S. 93) Moritz rekapituliert hier das Schicksal der Athenischen Königstochter, die ja vom Gemahl der Schwester Prokne vergewaltigt und darauf mit dem Messer ihrer Zunge beraubt wurde. Ovid beschreibt dies im 6. Buch seiner „Metamorphosen“. Moritz übernimmt diese Geschichte, legt aber den Akzent eben auf den Erkenntniswert des aus der Leiderfahrung hervorgegangenen, autonomen Kunstwerks. Siehe dazu auch Helmut Pfotenbauer: „Die Signatur des Schönen“ oder „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“. Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik. In: Kunstdliteratur als Italienerfahrung. Hg. v. Helmut Pfotenbauer. Tübingen 1991, S. 67ff.

zugleich in ihren Mitteln reduzierte Form der Darstellung macht die Schilderung zu einer durch sich selbst redenden, bedeutenden und andere Menschen rührenden Kunstfigur. Das Schöne, von dem Moritz in einer Plotinischen Wendung sagt, daß von ihm selber das Licht ausfließt<sup>32</sup>, trägt so selbst den Schmerz und die Zerstörung, denen es abgerungen wurde, in sich, gibt aber jener Zerstörung zugleich ein neues, eben ästhetisch-schönes Maß.

Allerdings lauern hier gerade auch für den psychologisch so verletzlichen Moritz Gefahren. Es ist eben jene Gefahr, die vor allem der „Anton Reiser“ durchgängig vor Augen führt: die Gefahr der Selbstbespiegelung des Leidenden, der egozentrischen Selbstverhaftetheit des Subjekts, die eben jene Reinigung des ästhetischen Prozesses zum schönen Ganzen nicht mehr zuläßt und somit narzißtisch im Vorhof des Ästhetischen bleibt. Der „Anton Reiser“, der nach dem expliziten Kommentar des Erzählers ja Dokument einer scheiternden Kunstfigur ist, gebraucht für den ästhetischen Rausch, der sich passiv in Lesewut oder auch in Theaterleidenschaft ausleben kann, eine neue, wegweisende Metapher:

Das Lesen war ihm nun einmal so zum Bedürfnis geworden, wie es den Morgenländern das Opium sein mag, wodurch sie ihre Sinne in eine angenehme Betäubung bringen.<sup>33</sup>

Über Wackenroder wird diese Metapher zu einer Leitmetapher der gesamten ästhetischen Moderne, ihrer Kunst- und Künstlerproblematik werden.

### III. Kunst- und Künstlerproblematik bei Wackenroder

Wenn wir auf dieser Grundlage der Vergegenwärtigung der ästhetischen Position von Moritz zur Frühromantik zurückkehren, muß man sagen: es ist vor allem Tieck, der die *psychologische* Dimension der Moritzschen Selbstanalyse aufnimmt und weiterführt.<sup>34</sup> Es ist aber vor allem Wackenroder, der die Dimension der *Kunst-*

<sup>32</sup> Ebd., S. 95.

<sup>33</sup> Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort herausgegeben von Wolfgang Martens. Stuttgart 1972. S. 201f.

<sup>34</sup> Diese innere Nähe von Tieck zu Moritz ist sicher in Wackenroders Begriff des „Zwillingsbruders“ gemeint. Siehe zu dieser Deutung auch die genannte Arbeit von Ulrich Hubert, a.a.O., S. 52ff. („Ludwig Tiecks psychologisches Dichtungsprogramm“).

*ästhetik* aufgreift, dieser aber, angereichert durch die bei Fiorillo erworbenen Kunstkenntnisse, eine neue Wendung gibt. Anders gesagt: wenn erst das Kunststudium bei Fiorillo das Material für Wackenroders Kunstmeditationen liefern sollte, so geht Wackenroder dieses ästhetische Material der Renaissance doch mit *kunstphilosophischen* Fragestellungen an, die er nicht bei Fiorillo findet, wohl aber von Moritz mitnehmen konnte.

Wie Moritz wendet sich Wackenroder gegen das spätaufklärerische Nützlichkeitsdenken und auch gegen die Äußerlichkeit eines bloß additiven und vergegenständlichenden Redens über Kunst Dinge. Wenn Moritz im Namen seines Ganzheitsbegriffs an Winckelmann kritisiert, daß er seinen Gegenstand (hier der Apollo im Belvedere) „viel zu zusammengesetzt und gekünstelt“ beschreibe<sup>35</sup>, so beginnen auch die „Herzensergießungen“ mit einer Kritik der Sprache einer spätaufklärerischen Kunstästhetik, als deren Exponent Basilius von Ramdohr namentlich genannt wird, die aber Wackenroder in „Raphaels Erscheinung“ noch generalisiert:

Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen, und sind vollkommen mit sich selbst zufrieden, wenn sie mit ihrer eiteln und profanen Philosophasterey umschreibende Worte zusammengesucht haben, für etwas, wovon sie den Geist, der sich in Worte nicht fassen läßt, und die Bedeutung nicht kennen. Sie reden von der Künstlerbegeisterung, als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten;<sup>36</sup>

Und wenn Moritz in der „Hervorbringung des Schönen die höchste Vollendung unsrer thätigen Kraft“ sieht<sup>37</sup>, so schreibt Wackenroder:

Die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar.<sup>38</sup>

Zeigt uns doch die Kunst auch nach Wackenroder das Unendliche „in menschlicher Gestalt“ aber doch als eine „innere Offenbarung“, über die nicht äußerlich geredet werden kann, sondern die im Subjekt selbst verspürt werden muß.

Dabei hat auch Wackenroder die Idee der Repräsentation der *Natur* durch die Kunst nicht gänzlich aufgegeben. Im Michelangelo-Kapitel heißt es:

<sup>35</sup> Schriften, S. 244.

<sup>36</sup> HKA, Bd. I, S. 55.

<sup>37</sup> Schriften, S. 87.

<sup>38</sup> HKA, Bd. I, S. 99.

(...) wir müssen uns jedem großen Künstler hingeben, mit *seinen* Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen und in *seiner* Seele sprechen können: „Das Werk ist in seiner Art *richtig* und *wahr*“. <sup>39</sup>

Letztendlich ist diese Äußerung über die „Dinge der Natur“ aber eine über die Stimmigkeit des Kunstwerks. Aber eben – das war ja auch Moritzens Gedanke gewesen: die Totalität der Schönheit der Natur haben wir nur im verjüngten Maßstab der Kunstrezeption. Und wenn Moritz sagt: Das höchste Schöne – eben die Gesamtnatur – sei nur dem Auge Gottes zugänglich, so finden wir auch bei Wackenroder den Satz: „daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge.“ <sup>40</sup>

Bereits in den kunsttheoretischen Schriften von Moritz – nicht im „Anton Reiser“ – spielt allerdings die erscheinende Natur keine nennenswerte Rolle mehr. Natur wird wesentlich und vor allem thematisch über ihre Repräsentation durch die Kunst. Wackenroder gibt, wie gesagt, diesen Repräsentationsgedanken nicht gänzlich auf, setzt aber die Trennung zwischen der Sprache der Kunst und der Sprache der Natur noch schärfer an als Moritz. <sup>41</sup>

Die Repräsentationsfunktion der Kunst wird bei Wackenroder umgedeutet. Er remythisiert Kunst durch einen überkonfessionellen Gottesbegriff. Der Repräsentationsgehalt von Kunst wird so in der Frühromantik wesentlich auf *religiöse Bezüge* hin transparent. Allerdings: das Göttliche, das sich nach Wackenroders Darstellung in dem Kunstwerk spiegelt, auf das es also verweist, wird in Wackenroders Schriften überhaupt nur noch greifbar in und durch die Kunst. Ich denke, daß für diesen säkularisierten Religionsbegriff in der Kunstästhetik von Wackenroder nicht in erster Linie Moritz, sondern eher der Einfluß von Herder, und durch ihn Hamann, leitend war. Immerhin stehen viele der Wackenroderschen Gedanken, wie ja auch bereits die HKA ausführt, Herderschen Gedanken sehr nahe. <sup>42</sup>

Bereits bei Moritz findet eine plotinisch-pietistische Metaphorik Eingang in die Kunstästhetik. So heißt es in der „Signatur des Schönen“:

Das Licht, worinn sich uns das Schöne zeigt, kommt nicht von uns, sondern fließt von dem Schönen selber aus (...). <sup>43</sup>

<sup>39</sup> HKA, Bd. I, S. 110f.

<sup>40</sup> Ebd., S. 100.

<sup>41</sup> Siehe insbesondere den Abschnitt „Von zwey wunderbaren Sprachen...“ in den „Herzensergießungen“, a.a.O., S. 97ff.

<sup>42</sup> Siehe insbesondere HKA, Bd. I, S. 330ff.

<sup>43</sup> Schriften, S. 95.

Bei Wackenroder heißt es:

Auf ähnliche Weise (wie das „Einmaleins der Vernunft“) ist das *Kunstgefühl* nur ein und derselbe himmlisch Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit und der verschiedenen Zonen sich in tausenderley verschiedene Farben bricht.<sup>44</sup>

Wir sehen die Gemeinsamkeiten und die Differenz: während für Moritz das Schöne selbst in seiner Vollkommenheit eine dem Licht vergleichbare Strahlungskraft aussendet, wird bei Wackenroder das Kunstgefühl und die in ihm erfahrene Schönheit der Kunst zum Sender und Rezeptor eines „himmlischen Lichtstrahls“, der, so der Anfang des Kapitels, über „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ auf den „Schöpfer“ rückverweist, der aber in der hieroglyphischen Verschlüsseltheit seiner Sprache vor allem in und durch die Kunst zum Menschen spricht. Dabei verfolgt Wackenroder – durchaus auf Moritz' Spuren – das Kunstgefühl bis in die produktionsästhetischen Verästelungen hinein. „Raphaels Erscheinung“ beschreibt ja die Entstehung des Kunstwerks im Künstler, verbindet also den Aspekt der *Repräsentation* mit dem der (medialen) *Produktionsästhetik*.

Gemeinsamkeit und Differenz zwischen Moritz und Wackenroder sind auch an der jeweiligen Beschreibung eines Kunstobjekts zu erkennen, nämlich des Petersdomes in Rom. Moritz hat ihn auf seiner italienischen Reise gesehen und zeigt sich, seinem Kunstbegriff gemäß, fasziniert vor allem von dem „Eindruck des Ganzen“, von der „schön gewölbten Decke“, der „Wölbung der Kuppel“ als Symbol solcher Geschlossenheit.<sup>45</sup> Wackenroder dagegen betont am Beispiel dieser Kirche, die er nie gesehen hat, den medialen Charakter der Kunst:

Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen, und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen.<sup>46</sup>

Denn der „Künstlergeist“ soll, so hält der Klosterbruder dem Renaissancekünstler Piero di Cosimo vor, „nur ein brauchbares Werkzeug seyn, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit

<sup>44</sup> HKA, Bd. I, S. 88.

<sup>45</sup> Schriften S. 257. Siehe dazu auch die Interpretation von Peter Rau: Die Vorbereitung der romantischen Interpretation der Renaissance bei Karl Philipp Moritz. In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart und Weimar 1994, S. 74ff.

<sup>46</sup> HKA, Bd. I, S. 178.

dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung widerzugebären.“<sup>47</sup>

Mit dem Cosimo-Kapitel aber ist bereits die *Künstlerproblematik* angesprochen. Unter den großen Maleroriginalen der Renaissance dient Piero di Cosimo als Beispiel einer unzulässigen Phantasieaktivität bei der künstlerischen Arbeit, der die mediale Funktion der Kunstproduktion eher stört als fördert. Piero di Cosimo wird „von seiner unruhigen finstern Phantasie unaufhörlich geneckt, umhergejagt und ermüdet“.<sup>48</sup> Über den Musiker Berglinger wird, nach seinem Ableben, der Klosterbruder sagen:

Ach! daß eben seine *hohe Phantasie* es seyn mußte, die ihn aufrieb?<sup>49</sup>

Berglinger selbst dünkt sich gerade im Überschwang seiner Einbildungskraft „der größte Phantast gewesen zu seyn, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu werden.“<sup>50</sup> Bereits diese kritischen Invektiven des Klosterbruders und Berglingers selbst weisen darauf hin, daß es nicht so ist, wie Hans Joachim Schrimpf derzeit in einem wichtigen Aufsatz über Wackenroder und Moritz schrieb:

Indem Wackenroder die Reiser-Problematik auf den echten Künstler übertragen hat, wurde aus dem Moritzschen *Dilettanten mit dem schlechten Gewissen* der moderne *Künstler mit dem schlechten Gewissen*.<sup>51</sup>

Vielmehr spiegelt sich auch in Berglingers Schicksal just jene Künstlerproblematik, die schon Moritz klar erkannt und beschrieben hat: die der narzißtischen Selbstverhaftetheit, die eben die ideale Kunstproduktion in dem Maße stört, wie sie die eigene Innerlichkeit nicht für diese freihalten kann. Berglinger ist so wenig wie Reiser ein idealer Künstler, dafür aber: ein typisch *moderner*. Und auf diese Epochenschwelle hatte Moritz ja auch schon aufmerksam gemacht.

Hier nun stoßen wir bei Moritz wie bei Wackenroder auf eine neue Kunst- bzw. Künstlermetaphorik, die wegweisend für die gesamte literarische Moderne werden sollte, wenn ich den Blick vorauswerfe auf Autoren wie Coleridge, Baudelaire, Verlaine, Celine u.a.: die

<sup>47</sup> Ebd., S. 105.

<sup>48</sup> Ebd., S. 104.

<sup>49</sup> Ebd., S. 144.

<sup>50</sup> Ebd., S. 142.

<sup>51</sup> Hans Joachim Schrimpf: W.H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 83. 1964, S. 402.

Metaphorik des Kunst-Rausches, der Vergiftung durch die Kunst. Diese Metaphorik taucht, wie bereits erwähnt, im „Anton Reiser“ im Zusammenhang mit den Leseexzessen des Protagonisten auf:

Das Lesen war ihm nun einmal so zum Bedürfnis geworden, wie es den Morgenländern das Opium sein mag, wodurch sie ihre Sinne in eine angenehme Betäubung bringen.<sup>52</sup>

Bei Wackenroder heißt es im „Brief Joseph Berglingers“ im Kontext seiner Klage über die Entfremdung seiner selbst von allen Menschen, seiner Angst vor Abgrund und Verzweiflung:

Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbstgeigen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. – Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglaube;<sup>53</sup>

Im folgenden nennt Berglinger das Kunstgefühl sogar „das tödtliche Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen“ liege.<sup>54</sup> Die Metaphorik der Kunst als Rausch-Gift ist letztlich nur zu verstehen vor dem Hintergrund einer noch von Moritz wie von Wackenroder gedachten *übersubjektiven* Repräsentationsfunktion der Kunst und auch einer Verantwortung für die Wirklichkeit außerhalb der Kunst. An diesem Ideal gemessen sind sowohl Anton Reiser als auch Berglinger *scheiternde* Künstler. Aber gerade in dieser ihrer Gebrochenheit: *modern*.

Dabei spielt das Motiv der *Schuld* eine zentrale Rolle sowohl bei Moritz wie bei Wackenroder: In dem Maße nämlich, wie der Begriff der Kunst als autonom, in sich vollendet bzw. göttlich-medial gedacht wird, kann die Schuld der Abkapselung solcher Kunst vor der Wirklichkeit nur so kompensiert werden, daß die Dialektik von Wirklichkeitsausgrenzung, ja Wirklichkeitszerstörung und Kunstentstehung wirklich gelingt. Künstler, die auf halbem Wege steckenbleiben wie Anton Reiser und Berglinger, vergehen sich sowohl an der Wirklichkeit, die sie rauschhaft verdrängen, als auch an der Kunst, deren ideale Norm sie nicht erfüllen. Weder sind sie im Reich der Wirklichkeit aufgehoben, noch im Reich der Kunst. Auch und gerade diese Zwischenexistenz einer nicht mehr bzw. nicht ganz geleisteten Kunsterwartung zwingt sie zur rauschhaften Übertäubung ihrer Existenz.

<sup>52</sup> Karl Philipp Moritz: Anton Reiser, S. 201f.

<sup>53</sup> HKA, Bd. I, S. 225.

<sup>54</sup> Ebd., S. 226.

Dabei wendet sich Wackenroder in der Beschreibung der Kunstproblematik – und das markiert einen entschiedenen Schritt hin zur *erzählerischen Moderne* – von jener didaktisch-vernünftigen Erzählform ab, mit der sich der Erzähler des „Anton Reiser“ immer noch zu Wort meldet. Wackenroders Klosterbruder beschreibt das Schicksal des Joseph Berglinger aus einer sympathischen Nähe zu ihm. Die moderne Erzähltechnik, die sich hier abzeichnet und auf Autoren wie E.T.A. Hoffmann, Flaubert, Rilkes „Malte Laurids Brigge“ vorausweist, bleibt dem beschriebenen Leiden nicht mehr äußerlich oder mahnt es gar vernünftig-didaktisch ab, sondern beschreibt es analytisch, aber aus einer mitfühlend-empathetischen Perspektive.

Der moderne Erzähltypus schmiegt sich so *empathetisch* dem Beschriebenen an und bleibt zugleich beobachtend *distanziert*. Auf diese Weise wird jene Leiderfahrung, aus der der moderne Künstler seine Kunst schöpft, auch für den Leser als solche nachvollziehbar und verstehbar.

Bei seiner Reflexion der Kunst- und Künstlerproblematik knüpft Wackenroder, wie bereits angedeutet, an die Moritzsche *Sprachkritik* an. Wenn für Moritz gerade aufgrund der Insihgeschlossenheit des Kunstwerks dieses nicht mehr äußerlich beschreibbar ist, bzw. das Schöne in der Einbildungskraft des Rezipienten selbst erzeugt werden muß, so ist auch Wackenroder mit dem Problem konfrontiert, wie denn die „inneren Offenbarungen der Kunstgenies“ die „Künstlerbegeisterung“<sup>55</sup>, aus der sich die große Kunst speist, sprachlich zu vermitteln ist. Die Kritik an der Begriffssprache der „sogenannten Theoristen und Systematiker“ kann dem beschriebenen Gegenstand in der Weise nicht gerecht werden, wie die rationale Rede und ihr begriffliches Übergewicht gerade der Vermittlung von Sinnlichkeit und Geist und deren geheimnisvollen Zusammenwirken nicht gerecht werden kann. Wackenroder sucht nach einem anderen, der Kunstproblematik angemessenen Ausdruckstypus. Am Schluß des Leonardo-Kapitels sagt der Klosterbruder:

Dergleichen Phantaseyen, die uns in den Sinn kommen, verbreiten oftmals auf wunderbare Weise ein helleres Licht über einen Gegenstand, als die Schlußreden der Vernunft; und es liegt neben den sogenannten höheren

<sup>55</sup> HKA, Bd. I, S. 55. In diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, daß Carl Friedrich Klischnig 1796 kunstästhetische Schriften von Moritz unter dem Titel „Launen und Phantasien von Carl Philipp Moritz“ veröffentlicht hat, der Begriff der „Phantasie“ also auch hier mit der Bedeutung der Kunstreflexion verbunden wird.



Erkenntnißkräften ein Zauberspiegel in unsrer Seele, der uns die Dinge manchmal vielleicht am kräftigsten dargestellt zeigt.<sup>56</sup>

Wie aber an diesen „Zauberspiegel in unsrer Seele“ rühren? Wackenroder versucht offensichtlich, so an das Kunstgefühl im Subjekt zu rühren, daß er in seine fiktiven, wie realen Episoden aus den Lebensgeschichten der großen Künstler, die er bekanntlich Vasari, Bellori, Malvasia, Böhm u.a. entnimmt, das Wesen der Kunst, so, wie er es versteht, sich selbst zur Darstellung bringen läßt. Die empathetisch-einfühlende, nicht kunstrichterlich von außen kritisierende Sprache, die er dafür wählt, ist daher weniger begrifflich als die Sprache von Moritz und richtet sich auch an einen anderen Rezipientenkreis: angehende Künstler nämlich.<sup>57</sup> Es ist also die Sprache einer Kunstbegeisterung für Kunstbegeisterte, keine Sprache für den der Kunstwelt fremd Gegenüberstehenden. Der „himmlische Lichtstrahl“ des Kunstgefühls muß bereits im Rezipienten latent vorhanden sein, wenn er von der Sprache der „Herzensergießungen“ gerührt werden soll. Diese weckende und aufhellende Funktion der Sprache der romantischen Kunstkritik Wackenroders ist sicher eine säkularisierte Form der Erlebniserweckung des Pietismus.<sup>58</sup> Nach diesem Modell, so zeigt das Beispiel „Raphaels Erscheinung“, wird ja auch die große Kunst in diesem Künstler geweckt. Zugleich aber markiert dies auch die Distanz, die wir Heutigen zur Sprache der Frühromantik verspüren. Es ist die Distanz einer entgötterten Postmoderne zu einer Epoche, die, wie vermittelt im Medium der Kunst auch immer, noch eine „metaphysische Schönheitslinie“ in der Kunst erahnte.

<sup>56</sup> HKA, Bd. I, S. 81.

<sup>57</sup> Siehe Tiecks Eingangstext „An den Leser dieser Blätter“ in den „Herzensergießungen“, HKA, Bd. I, S. 53f.

<sup>58</sup> Vor diesem Hintergrund und dem Satz des Klosterbruders „Die Kunst ist über dem Menschen (...)“ (HKA, Bd. I, S. 108) muß die These von Jürg Kielholz, Wackenroder thematisiere vor allem Gefühlslebnisse und subjektive Erfahrungen, kritisch gelesen werden (W. H. Wackenroder. Schriften über die Musik. Diss. Bern/Frankfurt a.M. 1972, S. 124). Naiv erscheint in diesem Zusammenhang auch Rita Köhlers Gegenüberstellung: „In einem weiteren Punkt unterscheiden sich der Klassiker (Goethe) und der Romantiker grundlegend. Bei Wackenroder läßt sich der Mensch von seinen Emotionen treiben, ist also passiv und nicht auf ein bestimmtes Ziel fixiert.“ (Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Frankfurt u.a. 1990, S. 79). Diese Arbeit ist auch in anderer Hinsicht nicht auf der Höhe der Forschung. Insbesondere erkennt sie den präzisen, an konkreten Beispielen orientierten Stil der Wackenroderschen Kunstästhetik.